



Det tekniske grepet med å lese Molekylærballetten på «vranken»—kanskje *mot* hårene—og Dancing recurrences likeledes, kalles inversjon: inversjonen av A er  $1/A$  (eller  $A^{-1}$ ), inversjonen av B er  $1/B$  (eller  $B^{-1}$ ), inversjonen av X er  $1/X$  (eller  $X^{-1}$ ). Jeg skriver dem henholdsvis som:  $A'[A\text{-merket}]$ ,  $B'$  og  $X'$ .

Når det oppstår opposisjoner mellom A og B—som kan være strukturelle og ikke temperamentsmessige—er det å bytte dem ut med *inversjonene*  $A'$  og  $B'$  en kjent/etablert teknikk. Det tillater en å komme rundt opposisjonen når man f.eks. ser at de kan være til polarisering. Sânt opplever også *X alene*.

Problemet som kan oppstå når A og B ikke ser seg i relasjon til X, er at de kan få problemer med å skille X fra  $X'$ : dvs. skillet mellom å oppleve å bli sett, og bli sett reelt. Eksemplet hentet fra Nicholas de Cusa's øvelse på neste side, kan bidra til å rette søkelyset mot hva problemet kan være.



Det som er slående ved TOT-systemet og -prosessen som ligger til grunn for *Molekylærballetten* er at det trolig er den som ligger tettest opp til Surrealismens domene i automatisk skrift og tegning: byggingen av TOTs ved hjelp av materiale funnet i byen minner om Walter Benjamin's tilnærming/ganglag.

Men der Walter Benjamin har blitt omtalt som 'asfaltens arkeolog' — en faglig tilnærming som trolig også definerer studio ^o^ — er Brynjar Bandlien's strek som tegner kontrollert: det er også en praksis som han, i utgangspunktet, opplevde som *separat* fra dansen (*hans* domene for kunstnerisk emergens).

Nå er heller *ikke* de 6 trinnene, eller bevegelsene, i studio ^o^ sin prosess noe som byrået selv har definert, men kommer *herfra*: dvs. fra meg som står i «regnestykkets» X. Slik at vrangsidene til hver av prosessene — Molekylærballetten og Dancing recurrences — som jeg plukker opp fra *baksiden*.

Denne baksiden har opplagt ikke vært likegyldig fra noen av de to samarbeidspartenes synspunkt, men henger allikevel på å bli sett og fulgt av noen andre enn dem selv. Det er som med *blindpunktet* i øyet og *død-vinkelen* i synsfeltet: det som tillater oss å se *avstenger* i begrenset omfang.

X er intet unntak. Denne historien fra Nicholas de Cusa illustrer dette. For å plassere en 3 munker i en situasjon der de kunne knytte det guddommelige åsyn og allestedsnærvær til en erfaring, fikk han dem til å plassere seg i en halvsirkel et ikon som var slik laget at det ser på en uansett hvor man står.

Det er prinsippet som ligger til grunn for det omvendte perspektivet som man ofte finner i kirkekunsten. Dette er også interessant utifra sontringen i *automatikk*, som definerer målsjonen til denne serien (HEX). Cusanus' didaktiske grep handlet *ikke* reelt om å bli sett, men *opplevelsen* av det.

Dette kunstige blikket står i et komplekst forhold til det å faktisk bli sett, siden det ikke hadde fungert om vi mennesker ikke hadde det i oss at det å bli sett spiller en rolle/gjør en forskjell. Samtidig inviterer situasjonen til et *kritisk* blikk. Så er spørsmålet — som er lett å overse: hvor kommer *det* fra?

*Hvor* kommer det kritiske blikket fra? Er det *vårt* blikk? Er det et blikk vi på ett eller annet vis *låner*? Setter det *spor*, former det oss, hver gang vi har *utøvd* det kritiske blikket? Spinoza legger vekt på at nesten alle termer i det hebraiske språket har status som navn: f.eks. er relasjoner *navn* på noe.

Hvilket innebærer at det multiple alternative muligheter som spørsmålsrekken over yngler — fraktalt — ikke faller utenfor hva som kan benevnes språklig: men dersom hans poeng er at hebraisk har noen usædvanlige muligheter, hvorfor velger han da å uttrykke sin filosofi på i latinsk språk?

Jeg tenker at en løsning kan være at det underbevisste potensialet i det hebraiske språket — «jettegryten» (#03) — kan være sterkere når det slår opp i et annet språk: nettopp fordi det jobber ubevisst. Det kan også være en svært god grobunn for samarbeidet mellom studio ^o^ og Brynjar Bandlien.